

## MARIANO NICOLÁS GUZMÁN

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM)  
Facultad de Bellas Artes (FBA) – Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

marianoguzman791@gmail.com

Artículo de investigación

### *Pronunciación y Expresión*

### *Un estudio preliminar sobre las posibilidades articulatorias de las consonantes del español como recursos musicales expresivos*

#### Resumen

El estudio de la pronunciación para el canto ha promovido el desarrollo de herramientas teóricas y analíticas que permiten comprender la realización de los sonidos del habla en la ejecución musical. No obstante, a pesar de que este conocimiento promete el desarrollo de una ejecución vocal inteligible, poco se ha indagado acerca de la potencialidad expresiva de los sonidos del habla en música (probablemente porque suelen ser considerados como unidades lingüísticas desprovistas de significado). El lingüista Alarcos Llorach (1950) propone que estos sonidos son capaces de evocar contenidos afectivos y sensoriales cuando sus rasgos articulatorios son asociados con el componente semántico de la palabra que forman (p. ej., la sílaba *tam* de la palabra *tambor* recuerda al toque de este instrumento). De acuerdo con esta idea, pronunciación y expresión ya no serían entendidas como elementos autónomos que contribuyen a la ejecución de la música vocal, sino como componentes del discurso musical que se interrelacionan en su interpretación. Con ánimos de explorar esta relación, nos proponemos estudiar las principales posibilidades articulatorias de las consonantes del español (duplicación, prolongación, afinación, aspiración y variación de la constricción) y cómo son empleadas como recursos musicales expresivos en contextos performativos por cantantes y directores.

#### Palabras Clave:

pronunciación, expresión, consonantes del español, posibilidades articulatorias, recursos musicales expresivos.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM ([www.sacom.org.ar](http://www.sacom.org.ar)).

Vol. 5. N° 2 (2017) | 9-26

**Recibido:** 17/08/2017. **Aceptado:** 21/11/2017.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.5.3791.2

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



## MARIANO NICOLÁS GUZMÁN

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM)  
Facultad de Bellas Artes (FBA) – Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

marianoguzman791@gmail.com

---

Research paper

### *Pronunciation and Expression* *A preliminary study of the articulatory possibilities of Spanish consonants as expressive musical resources*

#### *Abstract*

The study of pronunciation for singing has promoted the development of theoretical and analytical tools that allow to understand the making of speech sounds in musical performance. However, although this knowledge pledges the development of an intelligible vocal performance, not much has been investigated about the expressive potentiality of speech sounds in music (probably because they are often considered as meaningless linguistic units). The linguist Alarcos Llorach (1950) proposes that these sounds are capable of evoke affective and sensory contents when their articulatory features are associated with the semantic component of the word they form (e.g., the syllable *tam* in the word *tambor* ‘drum’ recalls the touch of this instrument). According to this idea, pronunciation and expression would no longer be understood as autonomous elements that contribute to vocal music performance, but as components of musical discourse that are interrelated during interpretation. In order to explore this relationship, we will study the main articulatory possibilities of Spanish consonants (doubling, prolongation, tuning, aspiration and variation of constriction) and how they are used as expressive musical resources in performatic contexts by singers and conductors.

#### *Key Words:*

pronunciación, expresión, consonantes del español, posibilidades articulatorias, recursos musicales expresivos.

## Introducción

El estudio de la pronunciación adopta un papel destacado en la interpretación de la música vocal, pues conlleva la búsqueda de una comunicación idónea a través de la articulación de los sonidos del habla (Lamble, 2004; Dayme, 2009; Carranza, 2013). Comprender los mecanismos de producción de estos sonidos permite desarrollar una pronunciación consecuente con las exigencias performáticas, aun cuando la composición no presentara texto y, en su lugar, recurriera a efectos vocales o a la imitación de otras fuentes sonoras —como muchas composiciones académicas del s. XX (Mabry, 2002) y las que hacen uso del *beatboxing* (Stowell y Plumbey, 2008)—. Esta cuestión es especialmente evidente en lo que se refiere al estudio de obras vocales en idioma extranjero, puesto que su interpretación exige, al menos, dos operaciones básicas: (1) el aprendizaje de sonidos que no han sido adquiridos con el desarrollo de la lengua materna y (2) la adaptación de sonidos afines que varían su producción en la lengua extranjera, a través de procesos variados como nasalización, aspiración, duplicación consonántica, etc. (Adams, 2008; Posadas de Julián, 2008).

Los escritos sobre dicción para el canto brindan herramientas que contribuyen a comprender la pronunciación del repertorio musical. Frecuentemente, estas herramientas se presentan como reglas de pronunciación que los intérpretes pueden aplicar al estudio de las obras vocales, a partir del reconocimiento de formas de escritura bajo las que se codifican los diferentes sonidos en cada lengua (véase Adams, 2008; Dayme, 2009; Carranza, 2011; Johnston, 2011; Karna, 2012). Este estudio resulta significativo cuando no se aprecia una correspondencia directa y unívoca entre la pronunciación y la forma escrita de una lengua, o bien de varias lenguas entre sí. Por ejemplo, las palabras *lasciare* (it.), *chant* (fr.), *show* (ingl.) y *Rauschen* (al.) hacen uso de un mismo sonido resaltado en negrita frente a formas de escritura disímiles. Son igualmente valiosos los estudios sobre acústica de la voz cantada, que permiten comprender cómo se producen los sonidos del habla en el canto y cómo es posible optimizar su pronunciación en búsqueda de una ejecución vocal de calidad (véase Sundberg, 1987; Bozeman, 2013). Sin embargo, aunque especialistas e investigadores reconocen la importancia que tiene el estudio de la pronunciación para la interpretación de la música vocal, poco se ha indagado acerca de la potencialidad expresiva de los sonidos del habla en contextos performáticos (Posadas de Julián, 2008).

Está ampliamente aceptado que los sonidos del habla son unidades lingüísticas desprovistas de significado (Alarcos Llorach, 1950). Esta parece ser una de las razones por las cuales su estudio para el canto suele limitarse al aprendizaje de “formas correctas” de pronunciación y al desarrollo de una ejecución vocal inteligible (vale decir, pronunciar con propiedad). A pesar de ello, Alarcos Llorach (1950) propone que estos sonidos se vuelven expresivos cuando dan cuenta

En música vocal, esta evocación de contenidos afectivos y sensoriales presenta un correlato ostensible, ya que es frecuente hallar elementos musicales y textuales que convergen en pos de una comunicación declamatoria del contenido poético. Por ejemplo, la obra «¡Huid, oh, ciegos amadores!» de Francisco Guerrero sugiere una relación estrecha entre los elementos mencionados. En el fragmento que presentamos (ver Figura 1), se observa que la voz de Tenor exclama la palabra *suspiros* tres veces, y que cada exclamación es más aguda y precipitada que la anterior, como si de suspiros ansiosos se tratara.

Frecuentemente, este tipo de análisis se presenta como punto de partida para el estudio de la expresión en la interpretación de la música vocal. Sin embargo, creemos que la relación entre música y texto trasciende el plano compositivo y puede manifestarse, por ejemplo, en el plano performático de las obras vocales, especialmente en lo que respecta a su pronunciación. En ese sentido, pronunciación y expresión gozarían de una vinculación más estrecha que la que habitualmente se les concede en la práctica musical: ya no como elementos autónomos que contribuyen a la ejecución de las obras vocales, sino más bien como componentes del discurso musical que se interrelacionan e inciden en su interpretación.

The image shows a musical score for the song "Suspiros" by Carlos Chávez. It is a four-part setting for Soprano, Alto, Tenor, and Bajo (Bass). The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are "sus - pi - ros, sus - pi - ros, sus - pi - ros, sus - pi - ros,". The Soprano part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a whole note A4, and a half note G4. The Alto part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a half note D4, and a quarter rest. The Tenor part begins with a quarter note G3, a half note F#3, a quarter note E3, a quarter rest, a quarter note D3, a half note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter rest. The Bajo part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a half note F#2, a quarter note E2, a quarter rest, a quarter note D2, a half note C2, a quarter note B1, and a quarter rest.

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

sus - pi - ros, sus - pi - ros, sus - pi - ros, sus - pi - ros,

Figura 1. Relación música-texto en la composición. Fragmento de la obra «Huid, oh, ciegos amadores!» de Francisco Guerrero (cc. 66–69).

A partir de lo expuesto, podríamos efectuar algunos interrogantes. ¿Cuáles son las posibilidades articulatorias que definen la producción y percepción de los sonidos del habla en contextos performáticos? ¿Es factible aprovechar estas posibilidades articulatorias como recursos musicales expresivos? ¿Qué rasgos tímbricos intervienen en su aplicación? Por último, ¿qué beneficios supone este tratamiento de la pronunciación para la interpretación de la música vocal? Con ánimos de brindar respuestas preliminares a estos interrogantes, estudiaremos las consonantes del español normativo y sus principales posibilidades articulatorias en contextos performáticos. Describiremos los usos más frecuentes de las posibilidades articulatorias analizadas como recursos musicales expresivos y los rasgos tímbricos más sobresalientes que intervienen en su aplicación. Finalmente, exponremos cuáles son –a nuestro entender– los beneficios que supone este tratamiento de la pronunciación para la interpretación de la música vocal.

## *1. El estudio de las consonantes en música vocal*

Las instituciones destinadas a la formación de especialistas en música vocal promueven el desarrollo particularizado de habilidades fonéticas para alentar el estudio de la pronunciación de las obras vocales (especialmente de aquellas que están compuestas en otros dialectos o idiomas). Para este fin, docentes de canto y dirección se valen del Alfabeto Fonético Internacional (AFI), un sistema de símbolos impulsado por la Asociación Fonética Internacional con el propósito de facilitar el estudio de la fonética y el desarrollo de aplicaciones prácticas dentro del marco disciplinar (tales como transcripciones fonéticas, comparaciones de mecanismos de producción, análisis acústicos de voz, etc.). De los múltiples beneficios que el AFI brinda al estudio de la música vocal, destacamos la lectura de transcripciones de palabras en cualquier lengua con cierto grado de seguridad y la comparación sencilla de sonidos al emplear símbolos con un valor constante (International Phonetic Association, 1999; Karna, 2012; Carranza, 2013).

El habla y –por extensión– el canto son fenómenos de una enorme complejidad articulatoria, que involucran la movilización y coordinación de múltiples estructuras en un lapso muy reducido. La puesta en marcha de estos mecanismos de producción permite obtener la totalidad de los sonidos del habla e identificarlos a partir de su comportamiento dentro del tracto vocal. Por ejemplo, una primera clasificación distingue a los sonidos del habla en vocales y consonantes: en las primeras, el tracto vocal permanece abierto durante la fonación; en las segundas, por el contrario, se cierra parcial o totalmente (Ladefoged y Maddieson, 1998; International Phonetic Association, 1999; Morales-Front, 2014). A su vez, las consonantes suponen un cierre en un lugar identificable del tracto vocal, por lo que el AFI las clasifica según su (1) punto de articulación, es decir, la zona del

tracto vocal en la que se articulan, y su (2) modo de articulación, o sea, el grado y tipo de cierre que las originan (Clark, Yallop y Fletcher, 2007).

A partir de lo expuesto, hemos confeccionado una tabla que clasifica a las consonantes del español normativo a partir de su punto y modo de articulación, y las representa por medio de los símbolos del AFI (ver Tabla 1). La información presentada se basa en estudios realizados por Quilis (1993), Hualde (2013) y Morales-Front (2014) sobre las consonantes en el habla, y Carranza (2011) y Karna (2012) en materia de dicción y fonética para el canto.

En la Tabla 1, también puede apreciarse que algunas consonantes se disponen de a pares, dentro de los mismos punto y modo de articulación. Esto responde a una tercera propiedad de los sonidos consonánticos: el rasgo de sonoridad. Una consonante es sonora si los pliegues vocales vibran durante su realización (como también sucede al pronunciar una vocal); en cambio, si la consonante es sorda, los pliegues vocales no intervienen. Por convención, el AFI sitúa a las consonantes sordas del lado izquierdo (Clark et al., 2007). La conjunción del punto de articulación, el modo de articulación y el rasgo de sonoridad, así como las representaciones simbólicas presentadas, servirán de referencia para los temas que desarrollaremos de ahora en adelante.

		PUNTO DE ARTICULACIÓN							
		Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Palatal	Velar	
MODO DE ARTICULACIÓN	Oclusiva	p	b	t	d			k	g
	Fricativa		f	θ	s		j	x	
	Africada					ʃ			
	Nasal	m			n		ɲ		
	Lateral				l				
	Vibrante simple				r				
	Vibrante múltiple				r				

Tabla 1. Las consonantes del español normativo. Fueron clasificadas según su punto y modo de articulación, y representadas por medio de los símbolos del Alfabeto Fonético Internacional.

## 2. La búsqueda de una pronunciación expresiva en el canto

Los maestros Mariano Moruja y Fernando Tomé, reconocidos directores argentinos y docentes de las asignaturas Dirección Coral IV y V de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), alientan el estudio pormenorizado de la pronunciación en la interpretación de la música vocal, no sólo a fin de garantizar la inteligibilidad del texto, sino también de enriquecer su expresión en la ejecución. Su propuesta se centra en la intervención del discurso musical por medio de la manipulación de la articulación de los sonidos del habla. Por ello, desde nuestro punto de vista, esta práctica se constituye como la búsqueda de una pronunciación expresiva para el canto y supone un aprovechamiento de la musicalidad intrínseca de las palabras que es descrita por Alarcos Llorach (1950).

Una intervención recurrente de la pronunciación en la práctica musical consiste en reforzar la erre mediante la sustitución de la vibrante simple por una vibrante múltiple de duración variable (p. ej., en el paso de c[r]uel a c[r]uel). Como desarrollaremos luego, la diferencia central entre estas dos variantes recae en la cantidad de contactos que efectúa la lengua al pronunciarlas. Así, un incremento en la cantidad de contactos [r — rrr...] permitiría enfatizar el valor gramatical y semántico de la palabra intervenida en el interior del discurso (Adams, 2008). Como resultado, la variante enfática que surge de esta intervención podría suscitar diversos contenidos afectivos y sensoriales con más vehemencia que su contraparte no intervenida (p. ej., *ferocidad*, *hostilidad*, *insensibilidad* y *regodeo* son algunos contenidos que pueden derivarse de la pronunciación enfática propuesta para la palabra *cruel*). El hecho de que una intervención de este tipo permita realzar el valor expresivo de la palabra en el discurso musical parece responder a (1) un conocimiento de las posibilidades articulatorias y los rasgos tímbricos de los sonidos del habla en contextos performáticos y (2) la necesidad de adaptar estos elementos a las exigencias de la expresión musical (bien sea a través de alteraciones en su producción, o bien —como se ha visto— mediante la sustitución de un sonido dado por otro que resulte más apropiado).

### 2.1. La pronunciación de las consonantes del español en el canto

A pesar de que la búsqueda de una pronunciación expresiva está presente en la actividad musical de muchos cantantes y directores, su sistematización y divulgación son poco frecuentes. Comúnmente, los conocimientos construidos son fruto de exploraciones intrasubjetivas (p. ej., durante el estudio en solitario) e intersubjetivas (como en la relación docente-alumno) y, por esta razón, no se presenta como una práctica reglada. En consecuencia, el repertorio de recursos musicales expresivos que se deriva de este tratamiento de la pronunciación es vasto y heterogéneo. Para avanzar en su análisis, describiremos los mecanismos de producción que dan origen a las 18 consonantes del español normativo (es decir,

a los seis modos de articulación expuestos en la Tabla 1) y los principales rasgos tímbricos que intervienen en su producción y percepción, valiéndonos para ello de los estudios de Quilis (1993), Hualde (2013) y Morales-Front (2014):

**Oclusivas.** La producción de una consonante oclusiva conlleva un bloqueo de la corriente de aire en la cavidad oral. Para que esto ocurra, los órganos articulatorios deben mantenerse completamente estrechos antes de separarse y expulsar el aire de manera abrupta. Por ello, la pronunciación de una oclusiva se percibe como “la ausencia momentánea de sonido y la súbita explosión que se produce al liberar el aire atrapado” (Morales-Front, 2014, p. 34). Son oclusivas sordas las consonantes /p t k/, como en *poético*, y sonoras /b d g/, como en *tambor*, *bandera* y *engaño*.

**Fricativas.** Durante la pronunciación de estas consonantes, los órganos articulatorios se disponen muy próximos entre sí, de modo que provocan fricción y una corriente de aire turbulenta dentro del tracto vocal. En consecuencia, el nivel de ruido que emiten las consonantes fricativas es considerablemente mayor al de otras consonantes. Son fricativas sordas /f θ s x/ como en *afín*, *raíz* (esp. peninsular), *siempre* y *lejos*, y sonora /j/ como en *yendo* (forma más extendida).

**Africadas.** Las africadas involucran una retención de la corriente de aire y su liberación turbulenta, por lo que suponen la combinación de una oclusiva y una fricativa en su articulación. Al igual que las consonantes que les dan origen, las africadas son sonidos breves que presentan ruido. El español normativo sólo reconoce a la africada /ʃ/ como en la palabra *marchar*.

**Nasales.** La pronunciación de estas consonantes supone la expulsión de la corriente de aire a través de la cavidad nasal. Para ello, es necesario que el velo descienda y bloquee el paso del aire hacia la cavidad oral. Sin embargo, aunque esta cavidad permanezca cerrada durante la pronunciación de consonantes nasales, la corriente de aire no se interrumpe (como sí ocurre en oclusivas y africadas, que provocan un cierre total y momentáneo del tracto vocal). Las consonantes nasales del español son /m n ɲ/, como en *amar*, *enojo* y *soñar*.

**Laterales.** Durante la pronunciación de una consonante lateral, el aire circula a través del espacio que se crea entre la cavidad oral y los lados de la lengua –de ahí su nombre–. En español, es lateral el sonido /l/ en la palabra *solo*. Al igual que las nasales, las consonantes laterales no retienen la corriente de aire durante la pronunciación, por lo que su emisión es continua y sostenida.

**Vibrantes.** Las consonantes vibrantes requieren del contacto (o vibración) del ápice de la lengua contra la cresta alveolar (la zona elevada detrás de los dientes donde estos se insertan). Como se observa en la Tabla 1, dentro de este grupo



pueden distinguirse dos sonidos: la vibrante simple /r/, que involucra un contacto rápido de la lengua con la cresta alveolar, y la vibrante múltiple /r/, que requiere de dos o más contactos rápidos e ininterrumpidos. La palabra *correr*, por ejemplo, hace uso de una vibrante múltiple y otra simple, respectivamente. Para este estudio consideramos a las vibrantes como parte de una misma categoría, puesto que su intercambio en música es frecuente y está dado por un incremento, o bien una disminución, en la cantidad de contactos.

2.2. El aprovechamiento de las posibilidades articulatorias de las consonantes para la expresión musical

Cada uno de los modos de articulación descritos presenta una serie de posibilidades articulatorias que caracteriza su realización (ver Tabla 2). En ocasiones, estas posibilidades son compartidas –parcial o totalmente– por dos o más modos de articulación, debido a que algunos mecanismos de producción revelan puntos en común (p. ej., nasales, laterales y vibrantes son consonantes sonoras que provocan una constricción parcial en el tracto vocal, lo que posibilita que sean duplicadas, prolongadas, afinadas y que varíen su constricción). Por otra parte, se advierte que no siempre se da una coincidencia entre las consonantes que integran un mismo modo de articulación, puesto que las posibilidades articulatorias de sus variantes sordas y sonoras pueden diferir.

	Oclusivas p t k / b d g	Fricativas f θ s x / j	Africadas ʎ	Nasales m n ɲ	Laterales l	Vibrantes r r
Duplicación	+	+	+	+	+	+
Prolongación	–	+	–	+	+	+
Afinación	–	– / +	–	+	+	+
Aspiración	+ / –	–	–	–	–	–
Variación de la constricción	– / +	+	–	+	+	+

**Tabla 2.** Principales posibilidades articulatorias de las consonantes del español. Se consigna para cada modo de articulación si admite o no su duplicación, prolongación, afinación, aspiración y variación de la constricción, por medio de los signos + y –. Cuando es necesario, además, se hace distinción entre consonantes sordas y sonoras mediante una barra.

## 2.2.1. Duplicación

Un primer análisis de la Tabla 2 señala que todas las consonantes pueden duplicarse para el canto. Contrariamente a lo que su nombre sugiere, la duplicación no supone realmente la repetición de la consonante involucrada, sino un cierre articulatorio más prolongado que el de su contraparte simple (Adams, 2008; Carranza, 2011; Hualde, 2013). Por ejemplo, para pronunciar una doble eme en la palabra *mamma* del italiano –donde la duplicación consonántica es un rasgo característico– se deben mantener los labios juntos por un lapso mayor que para la eme simple que se halla al comienzo de la palabra (Adams, 2008; Carranza, 2011). Según Hualde (2013), el español normativo sólo reconoce como dobles consonantes las formas escritas *-nn-* y *-mm-*, que se pronuncian /nn/ y /mm/, respectivamente (como en *innato* y *conmmigo*). No obstante, advertimos que el español cantado hace uso de estas y otras consonantes duplicadas en contextos diversos. A modo de ejemplo, presentamos un análisis de la duplicación consonántica como recurso musical expresivo en el tango «Caminito», interpretado por Carlos Gardel (ver Figura 2):

Estrofa 1	Estrofa 3
Caminito que el tiempo ha borrado, que juntos un día nos viste pasar, he venido por última vez, he venido a contarte mi mal.	Caminito que todas las tardes Feliz recorría cantando mi amor, No le digas, si vuelve a pasar, Que mi llanto tu suelo regó.
Estrofa 2	Estrofa 4
Caminito que entonces estabas Bordado de trébol y juncos en flor, Una sombra ya pronto serás, Una sombra lo mismo que yo.	Caminito cubierto de cardos, La mano del tiempo tu huella borró; Yo a tu lado quisiera caer Y que el tiempo nos mate a los dos.
Estrillo 1	Estrillo 2
Desde que se fue Triste vivo yo; Caminito amigo Yo también me voy.	Desde que se fue Triste vivo yo; Caminito amigo Yo también me voy.
Desde que se fue Nunca más volvió; Seguiré sus pasos... Caminito, adiós.	Desde que se fue Nunca más volvió; Seguiré sus pasos... Caminito, adiós.

Figura 2. La duplicación consonántica como recurso musical expresivo. Letra del tango «Caminito» de Juan de Dios Filiberto y Gabino Coria Peñaloza. Se resaltan en negrita las consonantes que fueron intervenidas en la interpretación de Carlos Gardel.

En esta interpretación, es claro que la aplicación más frecuente de la duplicación consonántica es efectuada sobre nasales intervocálicas. Es probable que estas realizaciones no sean percibidas con extrañeza por oyentes hispanohablantes, ya que, como se vio, /nn/ y /mm/ son las duplicaciones normativas del español hablado —aunque bajo otras formas de escritura ya mencionadas—. A pesar de ello, sí resulta significativo que estas pronunciaciones no se vuelven sistemáticas en la interpretación de Carlos Gardel (de lo contrario, todas las emes y enes entre vocales estarían duplicadas) y que palabras idénticas admiten tratamientos distintos (como *caminito/caminito/caminito*, *venido/venido* y *amigo/amigo*). Adicionalmente, las duplicaciones de /l/ y /d/ en la Estrofa 3 son un claro indicio de que, en español, el recurso musical expresivo de la duplicación consonántica puede extenderse a sonidos que no presentan una variante duplicada en el habla normativa. Esta cuestión invita a repensar el contraste simple-doble de las consonantes del español en el canto y cómo éstas pueden ser caracterizadas en función de aquello que se desea expresar. En lo que se refiere a su uso, la duplicación consonántica permitiría destacar eventos musicales en la ejecución, lo que sugiere una relación estrecha y recíproca entre dos tipos de articulación: vocal y musical.

### 2.2.2. Prolongación y afinación

La prolongación, por su parte, se refiere a la posibilidad de incrementar la duración de una consonante sin tener que renovar su articulación. En este sentido, sólo son consideradas prolongables aquellas consonantes que permiten que la corriente de aire fluya sin interrupciones. Por ejemplo, es posible prolongar una fricativa sin renovar la articulación /ssss.../, pero no una oclusiva /t-t-t-t.../ (Hualde, 2013). En lo que respecta a su distribución, si la duplicación consonántica es común entre vocales, la prolongación lo es en el resto de los contextos disponibles: a comienzo de palabra (sobre todo tras pausa o respiración), delante o detrás de consonante, y en posición final. Sin embargo, el límite entre estos dos recursos expresivos no siempre es claro, especialmente cuando la consonante intervenida se encuentra delante de una vocal que pertenece a una palabra precedente. Por ejemplo, en la interpretación del tango que analizamos, la intervención realizada sobre la eme de la palabra *mi* puede ser entendida como una prolongación, ya que se halla en posición inicial de palabra (*que mi llanto*), o bien como una duplicación, pues se sitúa realmente entre vocales en la ejecución (*que-m-i llanto*). No obstante, esta discrepancia en la caracterización de los recursos mencionados —aunque útil para definir su alcance— no afecta a la resultante sonora que emerge tras cada intervención.

La prolongación de consonantes persigue diversos propósitos expresivos en la interpretación de obras vocales en español. En el ataque silábico, por ejemplo, permite desplazar un evento (anticiparlo o demorarlo) al pronunciar la consonante con una duración diferente a la esperada, es decir, aquélla que es característica

del habla. En la coda silábica, en cambio, suele ser utilizada para retrasar o atenuar el final de un evento o sección. Adicionalmente, sólo en el caso de las consonantes sonoras, existe la posibilidad de ‘afinar’ la nota solicitada, es decir, ajustar la altura sobre la consonante cuando los pliegues vocales se encuentran vibrando. En todos estos usos, la prolongación de consonantes exige un reajuste de los valores rítmicos propuestos en la composición, usualmente en favor de la consonante (que incrementa su duración por encima de lo esperable en el habla espontánea), mas no de la vocal adyacente. Puede apreciarse un uso de la afinación en la interpretación del Coro de Cámara de la Facultad de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) de la obra «El Gavilán», un joropo venezolano arreglado por Juan Carrillo para coro mixto. En el fragmento que presentamos (ver Figura 3 junto con el Audio 1, 0:25-0:33 s), sopranos, altos y tenores afinan conjuntamente la ene de la palabra *gavilán* sobre alturas y estructuras acórdicas diferentes, lo que revela la versatilidad de este recurso en la ejecución.

Figura 3. Uso expresivo de la prolongación y afinación consonánticas en el canto coral. Fragmento del arreglo «El Gavilán» de Juan Carrillo para coro mixto (cc. 27–30) interpretado por el Coro de Cámara de la Facultad de Bellas Artes (Audio 1, 0:25-0:33 s).

### 2.2.3. Aspiración

La aspiración de las oclusivas sordas /p t k/ es otro recurso expresivo que identificamos en un sinnúmero de interpretaciones musicales en español. Si bien este fenómeno no es característico del habla española, sí lo es de otras lenguas como el inglés y el alemán, fundamentalmente a comienzo de palabra, así como de sílaba acentuada en otras posiciones (Quilis, 1993; Johnson, 2003; Clark et al., 2007; Adams, 2008; Jonhston, 2011; Ladefoged y Disner, 2012; Hualde, 2013). En términos articulatorios, Ladefoged y Disner (2012) explican que los pliegues vocales no comienzan a vibrar inmediatamente después de una oclusiva aspirada, sino que, en lugar de ello, hay un pequeño retraso que permite expulsar el aire acumulado y favorece la producción de una aspiración glotal. En la ejecución de

obras vocales en español, se observa que este mecanismo de producción vuelve a las oclusivas aspiradas notablemente más marcadas que sus contrapartes no aspiradas.

Ya en el s. XIX, el maestro de canto Antonio Cordero advierte un uso de este recurso en la ejecución vocal en español y le adjudica -pese a su reprobación- una cierta intencionalidad expresiva: “Los alumnos, que no tienen los grados de sensibilidad necesarios, pretenden sustituirla dando un impulso exagerado á la consonante que empieza las palabras deteniéndose demasiado en ella. Estos, para decir *corazon*, pronuncian *kkorazon*, *jamar* por amar, *ppatria* por patria, etc.” (1858, p. 172). Si bien el autor habla de un detenimiento, podemos inferir que, en el caso de las oclusivas /k/ y /p/, está haciendo alusión al fenómeno de aspiración descrito, debido a que los ejemplos mencionados no promueven otra modificación articulatoria (p. ej., una duplicación consonántica) y que la utilización del grafema *k* para representar la intervención en la palabra *kkorazon* invita a pensar en su realización en inglés y alemán. Asimismo, es probable que la jota de *jamar* no represente al sonido de esta consonante, sino a una aspiración glotal (transcrita como /ha' mar/), cuyo rasgo acústico sería equiparado por el autor con la naturaleza de *kk-* y *pp-*.

Para ilustrar el empleo de la aspiración como recurso musical expresivo en español, haremos uso de la primera estrofa de la canción «El Psicólogo» del cantante colombiano Sebastián Yatra, donde las realizaciones aspiradas de las consonantes /p t k/ han sido resaltadas en negrita:

Por una mirada se comienza,  
Y más si tus ojos me contestan.  
Me aterra decirte **que** me **encantas**,  
Pero de hoy no va a **pasar**  
Que sepas que me vuelves loco.

En este fragmento, la aspiración es efectuada en diferentes posiciones (inicial e intermedia), combinaciones (detrás de nasal, vibrante, vocal, etc.) y tipos de sílaba según su acentuación (tónica y átona). Además, se observa que las variantes aspiradas de /p t k/ no se vuelven sistemáticas en la interpretación de Sebastián Yatra (de la misma manera que ocurre con la duplicación de Carlos Gardel en «Caminito»). Por ejemplo, la palabra *contestan* posee dos tes, pero sólo la primera de ellas es dicha con aspiración. Asimismo, se destaca que la concentración de oclusivas aspiradas es considerablemente mayor en el tercer verso que en el segundo y el cuarto, mientras que los versos primero y quinto parecen estar desprovistos de aspiración. Por estas razones, podemos afirmar que el uso de la aspiración como recurso musical expresivo es ampliamente variable en español y que, por ende, resulta necesario indagar aspectos estético-musicales (como modos de ejecución vocal asociados a géneros o tendencias) y lingüísticos (p. ej., variedades dialectales

del español como lengua materna e incidencia del inglés como segunda lengua) que favorezcan su pronunciación en el canto.

#### 2.2.4. Variación de la constricción.

Se entiende por constricción al cierre que provocan los órganos articulatorios en el tracto vocal durante la pronunciación de una consonante (Morales-Front, 2014). Ya se ha visto que muchas consonantes tienen constricción parcial y que ésta admite cierta variación (ver Tabla 2). Para ilustrar este punto, recurriremos a un hábito de la práctica musical: comúnmente, docentes de canto y directores solicitan una pronunciación de /s/ “más sutil” que la que es propia del habla. Esto se debe a que el cierre que provoca el ápice de la lengua detrás de la cresta alveolar crea una intensa carga de ruido que le concede a la /s/ gran presencia en el discurso (Quilis, 1993; Johnson, 2003; Hualde, 2013; Morales-Front, 2014), lo que sugiere que el nivel de ruido de esta consonante aumenta si el ápice se acerca y, por el contrario, disminuye si éste se aleja. Para ilustrar la resultante acústica de dicha variación, en la Figura 4 presentamos cuatro realizaciones de /s/ con diferente grado de constricción: cerrada (ʂ), media (s), semiabierta (ʃ) y abierta (ʄ). Los altos niveles de ruido se reflejan en concentraciones de energía más oscuras, especialmente en la región superior del espectro (por encima de los 12000 Hz). Se destaca, además, que el comienzo de la /s/ cerrada es más ruidoso que las realizaciones abiertas posteriores, aun cuando -por momentos- éstas presentan una intensidad equivalente o mayor.

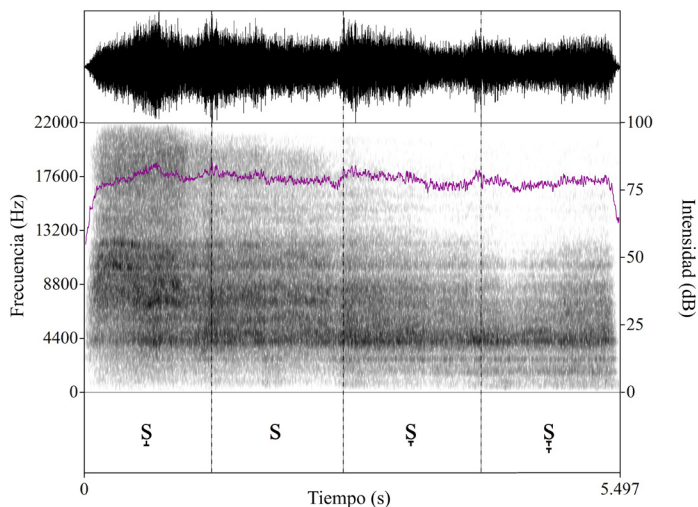


Figura 4. Variación de la constricción de la fricativa alveolar. Se presentan un oscilograma y un espectrograma del sonido /s/ con cuatro grados de cierre de manera decreciente. Las secciones han sido normalizadas para evitar variaciones significativas en la curva de intensidad (en color).

La posibilidad de variar la constricción no se limita a las consonantes que ocasionan un cierre parcial en el tracto vocal (como la /s/ y las demás fricativas). Por ejemplo, las oclusivas sonoras /b d g/ también pueden variar su constricción en español (Quilis, 1993; Hualde, 2013; Bradley, 2014; Morales-Front, 2014), lo que deriva en dos tipos de realizaciones: marcadas (como en las palabras *también*, *andar* y *venganza*) y laxas (como en *saber*, *lado* y *juego*). Si bien se propone que estas realizaciones se hallan en distribución complementaria —es decir, que surgen en contextos lingüísticos diferentes—, su intercambio en el habla es frecuente (Hualde, 2013). Esto sugiere que la variación de la constricción de las oclusivas sonoras podría ser aprovechada por cantantes y directores para la ejecución de obras vocales en español (p. ej., para reforzar las realizaciones laxas o, contrariamente, debilitar las marcadas) conforme a sus anhelos interpretativos. No obstante, es posible que esta ambigüedad de pronunciación no sea advertida por un gran número de músicos hispanohablantes, ya que sus variantes resultantes no contrastan (Hualde, 2013; Morales-Front, 2014). Por lo tanto, su uso expresivo demanda un estudio profundizado, atendiendo a variables lingüísticas y musicales que permitan justificar su posible aprovechamiento para el canto.

## Conclusión

A lo largo de este trabajo, se ha propuesto que la relación música-texto trasciende el plano compositivo de las obras vocales y puede manifestarse en la ejecución a través de su pronunciación. Bajo el supuesto de que los sonidos del habla —vehículos para la ejecución vocal— son capaces de evocar contenidos afectivos y sensoriales afines a las palabras que los contienen, creemos que pronunciación y expresión deben ser entendidas como elementos que se interrelacionan en la interpretación musical. En base a esto, la búsqueda de una pronunciación expresiva en música vocal es posible. Conocer las posibilidades articulatorias de los sonidos del habla en contextos performativos promueve su aprovechamiento expresivo para la interpretación musical. Se ha visto cómo las posibilidades articulatorias de las consonantes (duplicación, prolongación, afinación, aspiración y variación de la constricción) pueden ser empleadas como recursos musicales expresivos en español. Si bien entendemos que los recursos presentados no son los únicos posibles en la práctica musical, creemos que este estudio puede servir de punto de partida para futuras investigaciones que permitan identificar otros aprovechamientos expresivos de la pronunciación en música vocal y profundizar el conocimiento de aquéllos que aquí describimos, alentando el desarrollo de trabajos que aúnen aspectos musicales y lingüísticos en la exploración.

## Agradecimientos

Al Coro de Cámara de la Facultad de Bellas Artes por su recibimiento y su colaboración con esta investigación. A mis maestros Mariano Moruja y Fernando Tomé por los conocimientos compartidos. Al profesor Raúl Carranza por las sugerencias que han enriquecido la elaboración y presentación de este trabajo.

## Referencias bibliográficas

- Adams, D. (2008). *A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French*. Oxford NY, Estados Unidos: Oxford University Press on Demand.
- Alarcos Llorach, E. (1950). Fonología expresiva y poesía. *Revista de letras*, XI(3), 179-197. Universidad de Oviedo. Oviedo, España.
- Bozeman, K. (2013). *Practical vocal acoustics: Pedagogic applications for teachers and singers*. Vox Musicae: The Voice, Vocal Pedagogy, and Song Series No.9. Hillsdale NY, Estados Unidos: Pendragon Press.
- Bradley, T. G. (2014). “Espirantización de obstruyentes sonoras”. En Núñez Cedeño, R. A., Colina, S., y Bradley, T. G. (Eds.), *Fonología Generativa Contemporánea de la Lengua Española* (pp. 321-323). Washington D. C., Estados Unidos: Georgetown University Press.
- Carranza, R. (2011). *Dicción para cantantes. Análisis de los idiomas Español e Italiano*. Manuscrito no publicado. Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal, Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.
- Carranza, R. (2013). Las imperfecciones en la articulación impiden lograr una correcta dicción en el canto coral. En *1er Congreso Coral Argentino. Área temática 3: Coros y Educación* (Actas). Mar del Plata, Argentina: OFADAC.
- Clark, J. E., Yallop, C., y Fletcher, J. (2007). *An introduction to phonetics and phonology*. Carlton, Australia: Blackwell Publishing.
- Cordero, A. (1858). *Escuela Completa de Canto en todos sus Géneros y principalmente en el Dramático Español é Italiano*. Madrid, España: B. Eslava.
- Dayme, M. (2009). *Dynamics of the Singing Voice*. Viena, Austria: Springer-Verlag Publishers.
- Johnson, K. (2003). *Acoustic and Auditory Phonetics*. Cambridge MA, Estados Unidos: Blackwell Publishing.



- Johnston, A. (2011). *English and German Diction for Singers: A Comparative Approach*. Lanham, Estados Unidos: Scarecrow Press.
- Hualde, J. I. (2013). *Los Sonidos del Español: Spanish language edition*. Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- International Phonetic Association. (1999). *Handbook of the International Phonetic Association: A guide to the use of the International Phonetic Alphabet*. Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Karna, D. R. (Ed.). (2012). *The Use of the International Phonetic Alphabet in the Choral Rehearsal*. Lanham, Estados Unidos: Scarecrow Press.
- Ladefoged, P., y Disner, S. F. (2012). *Vowels and Consonants*. Malden, Estados Unidos: John Wiley & Sons.
- Ladefoged, P., y Maddieson, I. (1998). *The Sounds of the World's Languages*. Cambridge MA, Estados Unidos: Blackwell Publishers Inc.
- Lamble, W. (2004). *A Handbook for Beginning Choral Educators*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Mabry, S. (2002). *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A practical guide to innovations in performance and repertoire*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Morales-Front, A. (2014). “De la fonética descriptiva a los rasgos distintivos”. En Núñez Cedeño, R.A., Colina, S., y Bradley, T.G. (Eds.), *Fonología Generativa Contemporánea de la Lengua Española* (pp. 25-45). Washington D. C., Estados Unidos: Georgetown University Press.
- Posadas de Julián, P. (2008). Los fonemas como recurso expresivo en el canto lírico. *Language Design: Journal of theoretical and experimental linguistics*, 107-118. Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/record/148360>
- Quilis, A. (1993). *Tratado de Fonología y Fonética Españolas*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Stowell, D., y Plumbley, M. D. (2008). Characteristics of the beatboxing vocal style. *Technical Report, Centre for Digital Music C4DMTR-08-01*. Dept. of Electronic Engineering, Queen Mary, University of London. Recuperado de: <http://c4dm.eecs.qmul.ac.uk/papers/2008/Stowell08-beatboxvocalstyle-C4DM-TR-08-01.pdf>
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. DeKalb, Estados Unidos: Northern Illinois University Press.

## Referencias adicionales

- Carrillo, J. (1981). “El Gavilán”. Arreglo para coro mixto de la obra de Ignacio Figueredo. En *Música Coral Colombiana* (pp. 44-53). Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.
- Coro de Cámara de la Facultad de Bellas Artes (2017). “El Gavilán”. En *Compositores Latinoamericanos*. Interpretación del arreglo de Carrillo, J., bajo la dirección del Mtro. Fernando Tomé. Registro no publicado. Parroquia San Roque, La Plata, Argentina. 25 de junio.
- Gardel, C., Barbieri, G. y Ricardo, J. (1927). Caminito. Interpretación de la obra de Dios Filiberto, J. y Peñaloza, G. C. Buenos Aires, Argentina: Odeon. Recuperado de: <http://www.todotango.com/musica/tema/599/Caminito/>
- Guerrero, F. (1589). “¡Huid, oh, ciegos amadores!”. En Iago Vincentio (Ed.), *Canciones y Villanescas Espirituales*. Venecia, Italia.
- Yatra, S. (2013). El Psicólogo. Venezuela. Mackediches Records. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=vM4R3H0XELE>

## Biografía del autor

### Mariano Nicolás Guzmán

[marianoguzman791@gmail.com](mailto:marianoguzman791@gmail.com)

Es Prof. en Música orientación Dirección Coral por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y alumno de quinto año de la licenciatura. Integrante colaborador del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (UNLP) y Secretario de Redacción de la Revista de Investigaciones en Técnica Vocal (e-ISSN: 2451-6082). En 2014 y 2015 oficia de asistente de dirección de Coro 71, creado y dirigido por la Mtra. Hannah Shanks, y entre 2015 y 2017 se desempeña como alumno adscripto de la asignatura Técnica Vocal II, en el área de Dicción y Fonética Internacional (UNLP). Asimismo, desde 2015 realiza tareas de extensión universitaria en el marco de los proyectos “Pedagogía Vocal Contemporánea, Educación y Comunidad” y “Expresión Vocal para el Desarrollo Comunitario” (GITeV, LEEM-UNLP) como participante becado. En 2017 obtiene la beca Estímulo a las Vocaciones Científicas (CIN-UNLP), y desde entonces investiga sobre la potencialidad expresiva de la pronunciación en la interpretación de la música vocal, bajo la dirección del Dr. Favio Shifres y el Prof. Raúl Carranza.